

## SCHRECKLICHE ERKENNTNIS

### Wirkungsästhetik in Elias Canettis Drama ›Hochzeit‹

Von Silvia Serena Tschopp (Bern)

Die von der germanistischen Forschung postulierte These, innerhalb des literarischen Werks Elias Canettis käme der dramatischen Produktion besondere Signifikanz zu,<sup>1)</sup> und der hohe Stellenwert, den der Verfasser von ›Hochzeit‹, ›Komödie der Eitelkeit‹ und ›Die Befristeten‹ seinem Theaterschaffen zuweist,<sup>2)</sup> stehen in merkwürdigem Gegensatz zur Rezeption, die die genannten Dramen erfahren haben. So erlebten die im Winter 1931/32 entstandene ›Hochzeit‹ und die 1934 beendete ›Komödie der Eitelkeit‹ erst 1965 in Braunschweig umstrittene Uraufführungen und zählen – trotz Hans Hollmanns erfolgreichen Inszenierungen in den späten siebziger und den frühen achtziger Jahren<sup>3)</sup> – bis heute kaum zum Repertoire deutschsprachiger Bühnen. Theodor W. Adornos apologetischer Versuch, die ›Hochzeit‹ als „Mittelglied zwischen dem damals abgeklungenen deutschen Expressionismus und dem gegenwärtigen sogenannten absurden Theater“ literarhistorisch zu verorten,<sup>4)</sup> hat nichts daran zu ändern vermocht, daß die Eigenwilligkeit und Fremdheit von Canettis dramatischen Entwürfen Irritationen ausgelöst hat. Singular erscheint den Interpreten nicht nur die Konsequenz, mit der der bisweilen verstörende ideelle Gehalt zur Darstellung gelangt, als unorthodox gilt auch das dramaturgische Konzept, das Canettis Bühnenwerken zugrunde liegt.

---

<sup>1)</sup> So Manfred Durzak, der betont, „Canettis Dramen gehör[t]en nicht an die Peripherie, sondern ins Zentrum seines Werks“ (vgl. MANFRED DURZAK, Elias Canettis Weg ins Exil. Vom Dialektstück zur philosophischen Parabel, in: Zu Elias Canetti, hrsg. von MANFRED DURZAK, Stuttgart 1983, S. 121–137, bes. S. 126).

<sup>2)</sup> Im Gespräch mit Horst Bienek hat sich Canetti folgendermaßen zur Bedeutung des Dramatischen für sein Schaffen geäußert: „Aber ich glaube, es ist im Kern alles, was ich mache, dramatischer Natur. Damit hängt wohl auch zusammen, daß ich am liebsten Dramen schreibe“ (vgl. ELIAS CANETTI, Die gespaltene Zukunft. Aufsätze und Gespräche, München 1972, S. 101).

<sup>3)</sup> Vgl. dazu HANS HOLLMANN, Arbeit an den Dramen, in: Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti, München und Wien 1985, S. 232–236.

<sup>4)</sup> Vgl. die Stellungnahme zu dem durch die Uraufführung der ›Hochzeit‹ ausgelösten Theater-skandal. Der Artikel ›Zum Fall Canetti‹ ist in der ›Braunschweiger Zeitung‹ vom 8. 12. 1965 erschienen.

Canetti selbst hat wiederholt die Novität der ›Hochzeit‹ – in einem 1937 im Wiener ›Sonntag‹ veröffentlichten Gespräch betont er, sein dramatisches Erstlingswerk sei „von keinem Vorbild abhängig“<sup>5)</sup> – und die Singularität seiner poetologischen Überzeugung und der sich daraus ergebenden dramentheoretischen Position behauptet.<sup>6)</sup> Sein insbesondere in einem Gespräch mit Manfred Durzak dargelegtes Konzept eines Theaters, dessen Gestaltungsprinzipien in engstem Zusammenhang mit zentralen anthropologischen Kategorien, wie er sie in seiner Studie ›Masse und Macht‹ entfaltet hat, zu sehen seien, bildet noch heute die Ausgangsbasis für die Perzeption von Canettis dramaturgischer Begrifflichkeit. Solange dessen angekündigte, jedoch nie erschienene Theorie dramatischer Dichtung nicht greifbar ist,<sup>7)</sup> bleiben wir auf die poetologische Selbstwahrnehmung des Autors und auf dessen dramatisches Werk verwiesen. Aus den zwar zahlreichen, jedoch wenig systematischen und bisweilen unklaren Äußerungen Canettis ein kohärentes dramaturgisches Modell zu gewinnen, bietet größere Schwierigkeiten, als dies die Canettiforschung wahrhaben wollte. Ungelöst und bis anhin kaum reflektiert ist insbesondere die Frage, inwiefern die im Kontext von Canettis anthropologischem Entwurf ›Masse und Macht‹ beschriebenen Kategorien der ›akustischen Maske‹, der ›Verwandlung‹, des ›Maskensprungs‹ sowie der ›Umkehrung‹ als poetologische Begriffe taugen, um die Modi der dramatischen Fiktion in Canettis Theaterstücken adäquat zu erfassen. Entgegen einer Forschungsauffassung, die das vom Autor selbst zur Verfügung gestellte terminologische Instrumentarium als unhinterfragbare poetologische Basis verteidigt und dem Bestreben, „Canettis dramentheoretisches Vorhaben an der [...] Begrifflichkeit gängiger Dramenpoetiken messen zu wollen“, eine Absage erteilt,<sup>8)</sup> soll nachfolgend der Versuch gewagt werden, Canettis theoretische Verlautbarungen und dessen Theaterproduktion in das literarische Bezugssystem zu stellen, in dem sie entstanden sind, im Bewußtsein, daß ein solches Vorgehen die Preisgabe der einen oder anderen an Canettis poetologischer Selbstdeutung orientierten Position der germanistischen Forschung bedeuten kann. Dies geschieht in der Überzeugung, daß die zukünftige Auseinandersetzung mit Canettis früher Dramatik sich vermehrt wird darum bemühen müssen, die Selbststilisierung Canettis kritisch zu hinterfragen und dessen dichterisches Werk auch in diejenigen Kontexte zu stellen, die der Autor zwar nicht explizit benannt hat, für deren Relevanz jedoch die Gestaltung von ›Hochzeit‹ spricht. Es geht im folgenden nicht darum, die vom Autor der ›Hochzeit‹ angebotenen Deutungsmuster zu verwerfen

<sup>5)</sup> Vgl. DURZAK, Weg ins Exil (zit. Anm. 1), S. 127.

<sup>6)</sup> Vgl. beispielsweise den in MAREK PRZYBECKI, Ein Augenblick entlarvter Macht. Zu Canettis dramentheoretischer Begrifflichkeit, in: Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik, hrsg. von STEFAN H. KASZYNSKI, Poznan 1984, zitierten Ausschnitt aus einem 1971 verfaßten Brief an Viktor Suchy, in dem Canetti eine „Dramaturgie, die vollkommen neue Ideen enthält“ in Aussicht stellt und den Wunsch nach einer „Theorie, die ich nicht durch Gespräche verwirren oder verzetteln kann“, äußert (S. 117).

<sup>7)</sup> Wie weit die von Canetti in Aussicht gestellte Dramaturgie gediehen ist, wird erst die systematische Erschließung des im Moment noch nicht zugänglichen Nachlasses offenbaren.

<sup>8)</sup> PRZYBECKI, Augenblick entlarvter Macht (zit. Anm. 6), S. 118.

und das auch von Canetti selbst reflektierte Problem des Verhältnisses zwischen dessen frühen Dramen und Bertolt Brechts Entwurf eines ›epischen‹ Theaters zu übersehen. In Anbetracht der Einsicht, daß die von Canetti entwickelten dramentheoretischen Kategorien die durch die für die ›Hochzeit‹ kennzeichnenden dramaturgischen Verfahrensweisen generierte Wirkung nur partiell zu beschreiben vermögen, angesichts der Tatsache, daß Brechts im wesentlichen erst nach der Niederschrift von ›Hochzeit‹ und ›Komödie der Eitelkeit‹ dargelegtes Konzept eines ›epischen‹ Theaters Canetti allenfalls dazu dienen konnte, die eigenen dramaturgischen Maximen *ex post* zu präzisieren, gilt es, auch danach zu fragen, in welchem Verhältnis Canettis theoretische Bemühungen um das Theater und seine frühe Dramatik zu literarischen Strömungen des beginnenden 20. Jahrhunderts stehen. Das Augenmerk hat sich dabei nicht nur auf die diesbezüglichen Ausführungen des Dichters zu richten, sondern in ebensolchem Maße auf das Fundament und den Referenzbereich jeglicher poetologischer Aussage, auf den dichterischen Text selbst.

Es sind die hier benannten Prämissen, die den Ausgangspunkt für den nun folgenden Argumentationsgang bilden: Nach einer knappen Darstellung der von Canetti in die Diskussion eingeführten dramentheoretischen Termini soll das Verhältnis zwischen Brechts Konzept eines ›epischen‹ Theaters und Canettis Entwurf einer anthropologisch fundierten Dramatik mit Blick auf deren rezeptions-theoretische Implikationen erörtert werden, bevor am Beispiel von ›Hochzeit‹ die für Canettis Bühnenschaffen konstitutive Wirkungsästhetik reflektiert wird. Die exemplarische Analyse von Canettis theoretischem und poetischem Beitrag zum modernen Drama dürfte den Blick öffnen für literarische Bezüge, die abschließend zur Diskussion gestellt werden sollen.

## II.

Nicht zufällig steht am Anfang des für das Verständnis von Canettis dramentheoretischen Überlegungen zentralen Gesprächs mit Manfred Durzak die Klärung des Terminus ›der ›akustischen Maske‹.<sup>9)</sup> Es handelt sich in der Tat um einen Leitbegriff innerhalb von Canettis poetologischem Konzept, der Aufschluß gibt über Verfahrensweisen der Figurendarstellung sowohl in Canettis dramatischem als auch – wie der Roman ›Die Blendung‹ deutlich macht – in dessen erzählerischem Werk.<sup>10)</sup> Ausgehend von der schon bei Karl Kraus begegnenden Überzeugung,

<sup>9)</sup> Das Gespräch zwischen Elias Canetti und Manfred Durzak fand 1970 statt und wurde 1975 veröffentlicht. Vgl. ELIAS CANETTI/MANFRED DURZAK, Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch, in: DURZAK, Zu Elias Canetti (zit. Anm. 1), S. 17–30. – Zu Elias Canettis dramentheoretischer Begrifflichkeit vgl. auch HANS FETH, Elias Canettis Dramen (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 2), Frankfurt/M. 1980, S. 43–61, – sowie PRZYBECKI, Augenblick entlarvter Macht (zit. Anm. 6).

<sup>10)</sup> Die fundamentale Bedeutung des Begriffs der ›akustischen Maske‹ für Canettis kunsttheoretische Position betont auch HEIKE KNOLL, Das System Canetti. Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfes, Stuttgart 1993, S. 103–118.

jedem Menschen eigne eine unverwechselbare Sprechweise, die sich nicht nur in suprasegmentalen Lautphänomenen wie Akzent oder Intonation und Artikulation, sondern auch in einem individuellen Vokabular manifestiere, bezeichnet Canetti mit dem Begriff der ‚akustischen Maske‘ die sprachliche Physiognomie seiner Figuren. Das Bühnengeschehen wird nicht getragen von ausdifferenzierten Charakteren, sondern von Protagonisten, die gefangen erscheinen im Korsett einer ebenso reduzierten wie eigenwilligen sprachlichen Ausdrucksweise. Die Figuren präsentieren sich als geschlossene Systeme, isoliert und geradezu monomanisch darauf bedacht, die Befriedigung ihrer Bedürfnisse zu gewährleisten. Dynamik gewinnt das hier beschriebene Nebeneinander unterschiedlicher ‚akustischer Masken‘ auf der Bühne durch einen Vorgang, den Canetti als ‚Verwandlung‘ bezeichnet hat. Handlung ergäbe sich demzufolge nicht aus einem linearen, dem Gesetz der Kausalität unterworfenen Geschehen, sondern aus Ver- und Enthüllungsmechanismen auf der Szene. Dem Bestreben der Bühnenfiguren, mit ihrer Maske zur scheinbaren Einheit zu verschmelzen, steht der Versuch ihrer Antagonisten entgegen, die Mit- und Gegenspieler zu demaskieren, die Spaltung zwischen äußerem Schein und dem dahinter Verborgenen offenbar werden zu lassen. Mit den Verstellungstendenzen der Protagonisten korrespondieren die der Entlarvung dienenden Strategien ihrer Kontrahenten, aus dem Alternieren von Verwandlung und Entwandlung, von Maskierung und Demaskierung entsteht – so Canettis Postulat – Spannung.<sup>11)</sup> Der hier beschriebenen Bloßstellung versuchen die Figuren dadurch zu entgehen, daß sie im Moment, in dem das hinter der Maske Verborgene enthüllt zu werden droht, die Maske wechseln, um über eine der veränderten Situation angemessenere Verstellung verfügen zu können. Der ‚Maskensprung‘, wie Canetti diesen Vorgang nennt, erfolgt abrupt und verweist in seiner Unvermitteltheit noch einmal auf den bewußten Verzicht auf eine kohärente Entwicklung sowohl des Geschehens als auch der Figuren in Canettis Dramatik.<sup>12)</sup> Was hält nun ein Bühnenstück zusammen, das ohne konsistente Handlung auskommt und als dessen Akteure simultan agierende Maskenträger in Erscheinung treten? Als „essentiell dramatisches Mittel“ führt Canetti in diesem Zusammenhang den Begriff der ‚Umkehrung‘ ein<sup>13)</sup> und meint damit den Rekurs auf eine im Stück bereits dargestellte Situation, die allerdings in der Wiederholung einen entgegengesetzten Ablauf aufweist. Dadurch ergeben sich gewissermaßen symmetrische Szenen, die in Analogie und Differenz aufeinander bezogen sind. Dem Zusammenhalt des Dramas dient

<sup>11)</sup> Vgl. ELIAS CANETTI, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, München 1973, S. 249: „Das Drama spielt Verwandlung und Entwandlung hin und her und aus ihrer Abwechslung entsteht, was man Spannung nennt“.

<sup>12)</sup> Vgl. dazu CANETTI/DURZAK, *Akustische Maske und Maskensprung* (zit. Anm. 9), S. 29: „Denn ich bin gegen die Entwicklung im Drama. [...] Alles, was einen zeitlichen Ablauf im Sinne von Entwicklung ins Drama hineinbringt, ist für mich undramatisch. Die Veränderungen von Figuren ereignen sich für mich in Sprüngen. Das ist, was ich den Maskensprung nenne“.

<sup>13)</sup> CANETTI/DURZAK, *Akustische Maske und Maskensprung* (zit. Anm. 9), S. 28.

weiter der ‚Grundeinfall‘, die einzige dramaturgische Kategorie, die Canetti nicht auf das in ›Masse und Macht‹ entwickelte anthropologische Modell, sondern auf das griechische Theater zurückführt.<sup>14)</sup> Im Komödiendichter Aristophanes erkennt er den Vorläufer einer Dramatik, die dadurch gekennzeichnet ist, daß jedem Werk ein völlig neuer Einfall zugrunde liegt, der spielerisch durchgeführt wird. Die einzelnen Szenen erweisen sich als Variationen der durch den Einfall vorgegebenen Grundkonstellation, sie finden ihren Angelpunkt in der das Drama strukturierenden Idee.

Was sich hier als ein auf den ersten Blick stimmiges dramaturgisches Modell darstellt, ist der Versuch, aus einer Fülle von durchaus widersprüchlichen und bisweilen geradezu esoterisch anmutenden Äußerungen des Autors der ›Hochzeit‹ und den explikatorischen Bemühungen seiner Interpreten die poetologische Basis von Canettis Bühnenwerk zu umreißen, ein Versuch, der so prekär bleibt wie die Selbstaussagen des Dramatikers, Prosaisten und Aphoristikers Canetti. Die Problematik einer anthropologischen Fundierung der von Canetti eingeführten Terminologie offenbart sich in aller Schärfe in denjenigen Forschungsbeiträgen, die sich auf eine unkritische Rekonstruktion von Canettis dramentheoretischem Ansatz beschränken. So geraten in Marek Przybeckis in irritierend enger Anlehnung an Hans Feths einschlägige Monographie verfaßtem Aufsatz über Canettis dramentheoretische Begrifflichkeit Darstellungs- und Rezeptionsebene immer wieder durcheinander. ›Verwandlung‹ oder ›Grundeinfall‹ beispielsweise werden, wie schon bei Canetti, einerseits auf das dramatische Geschehen auf der Bühne und andererseits auf die Perzeptionsmodi des Publikums bezogen. Was Canetti als Dramatiker unter Beweis stellt, als Poetiker jedoch nicht systematisch reflektiert, nämlich das Bewußtsein, daß die auf der Szene agierenden fiktionalen Figuren und die sich im Zuschauerraum befindlichen realen Personen nicht nur in einem Analogie-, sondern auch in einem Differenzverhältnis stehen, geht damit verloren. Die Einsicht in den Konstruktcharakter, in die ästhetische Bedingtheit der *dramatis personae*, die Erkenntnis also, daß die Bühnenfiguren in ihrem Sprechen und Handeln nicht in erster Linie den Gesetzen empirischer Wirklichkeit, sondern denjenigen der poetischen Fiktion unterworfen sind und damit nicht mit den Rezipienten ineins gesetzt werden dürfen, bildet jedoch die Voraussetzung für eine präzisere Bestimmung der wirkungsästhetischen Implikationen von Canettis theoretischen und poetischen Ausführungen zum Drama.

Anders als Hans Feth und Marek Przybecki zwingt Manfred Durzak im bereits erwähnten Gespräch Canettis dramaturgisches Denken nicht in das Prokrustesbett eines vom Autor selbst verantworteten Konzepts, sondern sucht nach Berührungspunkten zwischen Canettis eigenwilliger Begrifflichkeit und anderen, wirkungsgeschichtlich relevanten dramaturgischen Termini, namentlich Aristoteles' Begriff der ›Peripetie‹ und Brechts Postulat der poetischen ›Verfremdung‹,<sup>15)</sup> um sich auf diesem Wege ihres literaturgeschichtlichen Orts zu vergewissern. Damit bezieht er

<sup>14)</sup> Vgl. ebenda, S. 23.

<sup>15)</sup> Vgl. ebenda, S. 21 sowie S. 28f.

Canettis dramentheoretische Überlegungen auf Kontexte, die hinsichtlich der den Dramen eingeschriebenen Wirkungsästhetik zunächst aufschlußreicher zu sein versprechen als die in ›Masse und Macht‹ dargelegte Anthropologie.

Im Klappentext der 1971 im *Deutschen Taschenbuch Verlag* erschienenen Ausgabe von ›Hochzeit‹, ›Komödie der Eitelkeit‹ und ›Die Befristeten‹ hat Elias Canetti sich zur intendierten Wirkung seiner Dramatik mit folgenden Worten geäußert:

Ein Drama [...] sollte jedem, der es erlebt, bis in Mark und Knochen gehen. Eine bloß didaktische Wirkung ohne Erschütterung, ohne den Schrecken und das Grauen, die sich immer im Kern des Dramas finden, schien mir unzulänglich.

Die Aussage enthält eine deutlich wahrnehmbare Spitze gegen Brechts Entwurf eines modernen Lehrtheaters, wie er es in dramentheoretischen Schriften und Fragmenten wiederholt erläutert hat.<sup>16)</sup> Die bereits für Aristoteles' ›Poetik‹ konstitutive Unterscheidung zwischen Drama und Epos bildet bei Brecht die Basis für die Beschreibung zweier Möglichkeiten dramatischer Gestaltung, des ›dramatischen‹, von Brecht als ›aristotelisch‹ bezeichneten sowie des ›epischen‹, in Brechts Terminologie ›nichtaristotelischen‹ Theaters. Anders als im literaturtheoretischen Hauptwerk des griechischen Philosophen dienen die Begriffe ›dramatisch‹ und ›episch‹ also nicht der Ausdifferenzierung verschiedener Gattungen, sondern bezeichnen in Opposition zueinander stehende dramaturgische Konzepte. In seiner Kritik der ›Poetik‹ des Aristoteles hat Brecht als zentrale wirkungsästhetische Kategorie der aristotelischen Dramatik die ›Einfühlung‹ bestimmt.<sup>17)</sup> Das in der Nachfolge Aristoteles' stehende Bühnenschauspiel wäre demnach gekennzeichnet durch eine auf die Identifikation der Zuschauer mit den Figuren und der von ihnen verkörperten Handlung auf der Szene angelegte Form. Einem derart definierten ›aristotelischen‹ Theater stellt Brecht das Modell einer ›nichtaristotelischen‹ Dramatik gegenüber, deren Ziel nicht in der Erzeugung starker Affekte, sondern in der Inangasetzung reflexiver Prozesse liegt. Nicht primär auf Gefühle, sondern auf rationale Einsichten ist die Intention der von Brecht postulierten Dramaturgie gerichtet. Gewährleistet wird die reflexive Distanz des Publikums zum Bühnengeschehen durch Verfremdungsstrategien, die die Differenz zwischen szenischer Fiktion und Erfahrungswelt der Rezipienten offenkundig werden lassen. Durch eine epische Struktur, das heißt durch eine Gestaltung, die die Unmittelbarkeit der szenischen Darstellung aufhebt zugunsten einer Vorgehensweise, die den auf Mittelbarkeit zielenden auktorialen Gestaltungselementen großes Gewicht beimißt, durch ein auf seine Künstlichkeit

<sup>16)</sup> Vgl. beispielsweise die ›Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹, die kurze Abhandlung ›Vergnügungstheater oder Lehrtheater‹, den Vortrag ›Über experimentelles Theater‹, das Fragment ›Der Messingkauf‹ sowie ›Kleines Organon für das Theater‹. Die genannten Schriften sowie weitere wichtige Beiträge zu einer Theorie des ›epischen‹ Theaters finden sich in BERTOLT BRECHT, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit ELISABETH HAUPTMANN, Bd. 7: *Schriften I. Zum Theater*, Frankfurt/M. 1967.

<sup>17)</sup> Bertolt BRECHT, [Kritik der ›Poetik‹ des Aristoteles], in: BRECHT, *Zum Theater* (zit. Anm. 16), S. 240.

hin transparentes Bühnenbild, durch eine Inszenierungs- und Spielweise, die die im Stück Handelnden immer wieder als Rollenträger ins Bewußtsein treten läßt, soll das, was das Publikum im Theater erlebt, als fiktionales Konstrukt erfahrbar werden. Die einer derart antiillusionistischen Dramatik adäquate Rezeptionshaltung ist die kritische Urteilsbildung über das Gesehene und die sich daraus ergebende Individuum und Kollektiv gleichermaßen betreffende Verhaltensänderung.

Gegen die Rationalität des Brechtschen ›epischen‹ Theaters<sup>18)</sup> setzt Canetti die „Erschütterung“, den „Schrecken“ und das „Grauen“, die seiner Ansicht nach konstitutiv sind für den Wirkungsmechanismus jedes Dramas. Es wäre nun allerdings verfehlt, die hier zitierte Begrifflichkeit, in der Aristoteles' *éleos* und *phóbos*, in der Übersetzung Manfred Fuhrmanns „Jammer“ und „Schaudern“,<sup>19)</sup> nachklingen, als Indiz für eine Rückwendung zum von Brecht als ›aristotelisch‹ bezeichneten Illusionstheater zu interpretieren. Zwar hält Canetti im Gespräch mit Manfred Durzak an der mimetischen Funktion des Dramas fest und betont, indem er sich explizit von Brecht distanziert,<sup>20)</sup> die Bedeutung einer affektgesteuerten Perzeption der dramatischen Handlung durch die Zuschauer, zugleich jedoch erkennt er in seinen eigenen Dramen auch Strukturelemente, die auf eine reflexive Wahrnehmung des Bühnengeschehens zielen. Insbesondere der der ›Hochzeit‹, der ›Komödie der Eitelkeit‹ und den ›Befristeten‹ zugrundeliegende Einfall dient als Anstoß, sich auf das in den genannten Theaterstücken zur Darstellung gebrachte Gedankenmodell einzulassen. Die auf der Szene vor Augen geführte Versuchsanordnung soll vom Zuschauer intellektuell erfaßt und autonom weitergedacht werden, sie wirkt als Provokation, auf die das Publikum nicht nur emotional, sondern auch rational reagieren kann.

Was vorgängig mit Blick auf Canettis dramaturgische Begrifflichkeit sowie auf das Brechtsche Modell eines ›epischen‹ Theaters theoretisch erörtert wurde, bedarf der Konkretisierung und Verifikation. Als Textbasis der nachfolgenden Analyse dient Canettis dramatischer Erstling, der in einem aus fünf Bildern bestehenden Vorspiel und einer daran anschließenden Szenenfolge eine Hochzeit darstellt, die durch den Zusammenbruch des Hauses, in dem die Festlichkeiten stattfinden, zu einem abrupten Ende gelangt. Kennzeichnend für Canettis frühes Bühnenstück ist

<sup>18)</sup> Daß der Primat der *ratio* eine auf Affekterzeugung ausgerichtete dramatische Gestaltung nicht grundsätzlich ausschließt, betont JAN KNOPF, Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche, Stuttgart 1980, S. 384f. – Schon Canetti hatte beobachtet, wie sehr Brecht in seinen Theaterstücken auch auf Strategien zurückgreift, die auf die emotionale Befindlichkeit des Publikums zielen (vgl. CANETTI/DURZAK, Akustische Maske und Maskensprung, zit. Anm. 9, S. 21).

<sup>19)</sup> ARISTOTELES, Poetik. Griechisch/deutsch, übersetzt und hrsg. von MANFRED FUHRMANN, Stuttgart 1982, S. 35.

<sup>20)</sup> Vgl. CANETTI/DURZAK, Akustische Maske und Maskensprung (zit. Anm. 9), S. 21: „Sehen Sie, es geht ja Brecht sehr um eine Kluft zwischen dem Zuhörer und dem, was dargestellt ist. [...] Meine Auffassung des Dramas ist da der Brechtschen entgegengesetzt. Ich will diese Kluft nicht, will Erschütterung, ich will Grauen, eine offen anerkannte Teilnahme, wie sie im antiken Drama schon da war“.

das Fehlen einer konsistenten Handlungsstruktur. Aus den einzelnen Szenen ergibt sich kein sukzessives Geschehen, dem Zuschauer wird vielmehr ein auf Simultaneität hin angelegtes Panoptikum menschlicher Möglichkeiten vorgeführt. In sich wiederholenden Redewendungen und Verhaltensmustern, als deren stereotyper Fokus der Wunsch nach materiellem Besitz – insbesondere nach Besitz des Hauses – und sexueller Befriedigung ausgemacht werden kann, äußern sich die Figuren in wechselnden Konstellationen, bis der im fünften Bild des Vorspiels biblisch präfigurierte<sup>21)</sup> und von der Figur des Horch als Gesellschaftsspiel mit hypothetischem Charakter inszenierte<sup>22)</sup> Zusammenbruch des Hauses sich wirklich ereignet und die Figuren zum Schweigen bringt. In der sich ausbreitenden Stille klingen allein die Worte des einzigen Überlebenden, eines Papageis, nach: „Haus. Haus. Haus.“<sup>23)</sup>

Es kann in den nun folgenden Ausführungen zu ›Hochzeit‹ nicht darum gehen, das Werk einer umfassenden Analyse zu unterziehen. Das interpretatorische Interesse richtet sich vielmehr auf einen ausgewählten Aspekt dramatischer Gestaltung: auf die für das Werk zentrale mit der Kategorie der ‚akustischen Maske‘ verknüpfte Problematik der sprachlichen Kommunikation.<sup>24)</sup> Dabei sollen nicht nur die Spezifika der zugleich realistischen und artifiziellen Sprechweise der Akteure in Canettis Bühnenstück beschrieben, sondern auch deren verbale Interaktionsmodi und die daraus resultierende Wirkung auf die Zuschauer untersucht werden.

Wenn, wie dies Canetti betont hat, die Physiognomie seiner Protagonisten sich aus der ihnen eignenden sprachlichen Ausdrucksform ergibt, zeigt dies in aller Deutlichkeit, welche Signifikanz der verbalen Äußerung in Canettis Dramatik zukommt. Weniger durch ihr Handeln als vielmehr durch ihr Sprechen gewinnen die auf der Szene Agierenden Kontur. Der Verzicht auf einen die Einheit des Dramas gewährleistenden kausalen Handlungszusammenhang verschiebt die Aufmerksamkeit zusätzlich auf das zentrale Gestaltungselement der Figurenrede. Canettis ›Hochzeit‹ konstituiert sich so aus Worten und Sätzen, was das Stück darstellt und einem reflexiven Prozeß aussetzt ist nicht zuletzt die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen sprachlicher Kommunikation.

Welche Sprache, welche Sprachen nun begegnen in Canettis ›Hochzeit‹? Bemerkenswert sind zum einen die gleichzeitig realistischen und artifiziellen Ausdrucksmodi der Protagonisten. Canetti selbst hat darauf hingewiesen, daß einige seiner Figuren in historischen Personen ihr Vorbild finden, daß er bei der Gestaltung akustischer Masken auf ein „Reservoir“, einen Vorrat an akustischen Erinnerungen

<sup>21)</sup> Der Hausbesorger Kokosch liest seiner sterbenden Frau die Geschichte von Simson (Richter 16, 4–31) vor, der durch seine übermenschliche Kraft ein Gebäude zum Einsturz brachte und eine große Zahl von Philistern mit in den Tod riß (vgl. ELIAS CANETTI, *Hochzeit*, in: DERS., *Dramen*, München 1964, S. 7–73, bes. S. 24ff. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert).

<sup>22)</sup> Vgl. CANETTI, *Hochzeit* (zit. Anm. 21), S. 55–62.

<sup>23)</sup> Ebenda, S. 70.

<sup>24)</sup> Zum umfassenderen Problem des Sprachverständnisses von Canetti vgl. KNOLL, *System Canetti* (zit. Anm. 10), S. 86–155.



schöpfen konnte.<sup>25)</sup> Aus seiner Hörerfahrung entwickelt der Autor der ›Hochzeit‹ seine Figuren, verleiht ihnen ihre individuelle Sprache, die ihnen zugehörige ‚akustische Maske‘. So bedient sich der durch seinen Professorentitel als Bildungsbürger und Beamter ausgewiesene Thut einer Ausdrucksweise, die in Sätzen wie „Damit hätte ich meine Hinneigung zum freien Willen hinreichend ausgiebig gekennzeichnet“<sup>26)</sup> ihre geradezu komische Redundanz offenbart. Was seine Frau Leni mit stoßender Direktheit benennt, die Absicht nämlich, in den Besitz eines Hauses zu gelangen, kleidet Thut in eine sich logisch gerierende Erörterung der familiären und ökonomischen Situation der Gilz, die in der Überzeugung, letztere werde ihr Haus dem Säugling der Familie Thut überschreiben, mündet. Den systematischen Anspruch seines Gedankengangs dokumentieren die explizit benannten argumentativen Schritte („Römisch Eins“, „Römisch Zwei“).<sup>27)</sup> dessen beamtenmäßige Korrektheit Wendungen wie „streng genommen“ oder „vollinhaltlich“.<sup>28)</sup> Ganz anders äußert sich Leni, die durch eine Fülle von Kosewörtern („Mein kleiner Schelm!“ oder „mein Süßes“) und Ausrufen („Wie er schläft!“ und „Hast du schon so eine kleine Hand gesehen?“) mütterliche Emphase signalisiert,<sup>29)</sup> und zugleich dort, wo sie sich auf den didaktischen Gestus ihres Gatten einläßt, infantile Züge aufweist. Peter Hell wiederum, der sich seiner Angebeteten Anita in einem ausufernden Monolog nähert und dabei bedauert, er habe „keine geläufige Zunge“,<sup>30)</sup> der seine Liebe pathetisch beschwört und zugleich beteuert, „große Worte gehen mir so schwer über die Lippen“,<sup>31)</sup> kreist in seinen Sätzen um das Problem des (Miß)verstehens.<sup>32)</sup> Die „Geschäftspartner“ Gretchen und Max schließlich sprechen von „Risiko“, „Rechenkunststücken“, „Zinsen“, „Kredit“, „Geld“, „Prozent“ und verweisen auf die ihre Unterhaltung zunächst bestimmenden ökonomischen Interessen, bevor der erotische Subtext des Gesprächs die Oberhand gewinnt und in die die Szene beschließenden Worte mündet „M.: Zieh dich aus! G.: In Ewigkeit Amen!“<sup>33)</sup>

Die für das Vorspiel der ›Hochzeit‹ charakteristischen Strategien der Figurenrede finden ihre Fortsetzung im Hauptteil des Dramas. Die Akteure bedienen sich einer Sprache, die ihre je spezifischen Fixierungen verrät. Sowohl Segenreich („Vater“, „Familie“, „Enkel“), Doktor Bock („alt“, „jung“), Karl („Semester“, „Frau“) als auch Johanna („süß“, „goldig“, „mein Junge“, „Wuschelaugen“, „treuherziges Haar“), Monika („Mann“, „sterben“) oder Mariechen („küssen“) greifen auf einen begrenzten Fundus an Formulierungen zurück und offenbaren auf diese

<sup>25)</sup> Vgl. CANETTI/DURZAK, *Akustische Maske und Maskensprung* (zit. Anm. 9), S. 19.

<sup>26)</sup> CANETTI, *Hochzeit* (zit. Anm. 21), S. 16.

<sup>27)</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>28)</sup> Ebenda, S. 14 und 16.

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>31)</sup> Ebenda.

<sup>32)</sup> Vgl. ebenda, S. 17–20.

<sup>33)</sup> Vgl. ebenda, S. 20–23.

Weise den obsessiven Charakter ihrer Rede. Die sie beherrschenden Wünsche gewinnen Gestalt in einer nicht selten lächerlich anmutenden Ausdrucksweise, die das Erstrebte verbal festhält und so für die Zuschauer nachvollziehbar macht. Der reduktionistische, durch die Rekurrenz der immer gleichen Begriffe gekennzeichnete Sprachgebrauch der Protagonisten konstituiert die jeweilige ‚akustische Maske‘ der Figuren und entlarvt gleichzeitig die sie bestimmenden Antriebskräfte. Wenn der Sargfabrikant Rosig sich über seine Gattin, die er mit Liebesentzug straft, mit folgenden Worten äußert:

Sagt mir die alte Sau ins Gesicht: ich lieb sie nicht, *ich* lieb sie nicht. So, sag ich ihr, das sind die neuesten Nachrichten. Du bekommst am Morgen, wenn ich weggeh: 1 Kuß, macht in 19 Tagen 19 Kuß, am Abend nach dem Essen 1 Klaps auf den Hintern, macht Summa Summarum 19 Kuß 19 Klaps auf den Hintern, das andere ist meine Sache, und wer mehr will, kriegt überhaupt nischt, das ist Bolschewismus, sie reißt einem das Letzte herunter, wo Du sie anfaßt, ist sie wie Brei. Pfui Teufel. Zur Strafe habe ich sie heut zu Haus eingesperrt,<sup>34)</sup>

offenbart er nicht nur die für seine ‚akustische Maske‘ bezeichnenden Termini, die sich im Spannungsfeld von „Liebe“, „Kuß“, „kriegen“ sowie „Sau“, „Strafe“ und „einsperren“ bewegen, sondern enthüllt auch das durch Gewalt, Verachtung und Ökonomie des Gefühls geprägte Verhältnis zu seiner Frau.

Die Wendungen, aus denen die zum Monolog tendierenden Äußerungen der Protagonisten zusammengesetzt sind, verweisen auf die soziale Herkunft, auf die Geschlechtszugehörigkeit, auf die psychische Struktur der Handlungsträger und dürften dem Publikum aus seiner alltäglichen Hörerfahrung vertraut sein. Zugleich jedoch verleiht die für die Akteure in der ›Hochzeit‹ kennzeichnende Kombination von Versatzstücken aus real existierenden Sprechweisen der Figurenrede eine merkwürdige Fremdheit; in ihrer konsequenten Aneinanderreihung und der sich daraus ergebenden grotesken Redundanz gewinnen die sprachlichen Fragmente empirischer Wirklichkeit fiktionalen Charakter. Dies gilt beispielsweise, wenn der Brautvater Segenreich mit den Worten auftritt:

Ich bin der Vater! [...] Der Glaube macht selig. Ich bin der Vater. Ich bleib der Vater [...]. Jetzt soll mir einer die Vaterschaft abstreiten. Am Polterabend bin ich erst recht der Vater. Wenn ich am Polterabend nicht der Vater bin, wann bin ich dann sonst der Vater? Ich war immer der Vater.<sup>35)</sup>

Als „präzise Übertreibung“ hat Canetti diese Vorgehensweise treffend bezeichnet<sup>36)</sup> und damit seinen zugleich mimetischen und verfremdenden Zugriff auf die faktische Welt deutlich gemacht.

<sup>34)</sup> Ebenda, S. 40f.

<sup>35)</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>36)</sup> Vgl. CANETTI, *Provinz des Menschen* (zit. Anm. 11), S. 334: „Es interessiert mich nicht, einen Menschen, den ich kenne, präzise zu erfassen. Es interessiert mich nur, ihn präzise zu übertreiben.“

Die Sprache der Figuren in ›Hochzeit‹ erweist sich nicht nur als Kreuzungspunkt von faktischer und fiktionaler Welt, sie ist auch der Ort, in dem Intellekt und Affekt vermittelt werden. Als auf Konsens basierendes Zeichensystem dient Sprache einer Verständigung, die primär durch rationale Erfassung des Mitgeteilten gekennzeichnet ist. Als akustisches Phänomen wiederum transportiert sie über ihre klanglichen und rhythmischen Ausdrucksmöglichkeiten Botschaften, die weniger auf den Verstand als auf die emotionale Befindlichkeit der Angesprochenen zielen. Die hier angesprochene Ambivalenz verbaler Kommunikation manifestiert sich auch in der Figurenrede in der ›Hochzeit‹. Wenn im ersten Bild des Vorspiels die Hausbesitzerin Gilz, deren Enkelin Toni und ein Papagei immer wieder das Substantiv „Haus“ verwenden, bezeichnet dies einerseits präzise das Objekt der Begierde, um das sich das Gespräch dreht. Das durch die konsequente Wiederholung des immergleichen Wortes erzeugte Stakkato verleiht dem Gesagten darüber hinaus eine Insistenz, die sich wesentlich dessen Klang und Rhythmus verdankt. Der repetitive Charakter des Sprechens in ›Hochzeit‹, die logisch nicht begründete Akkumulation identischer Versatzstücke im verbalen Ausdruck der Hochzeitsgäste verweist auf die radikale Stilisierung der Figurenrede in Canettis Drama. Die rekurrierenden, die ‚akustische Maske‘ der jeweiligen Protagonisten konstituierenden Termini klingen auf der Bühne wie Beschwörungsformeln, tragen bei zu einer Ritualisierung des Sprechens, die einer affektgesteuerten Perzeption Vorschub leistet. Der semantische Gehalt des von den Akteuren Kommunizierten verliert an Bedeutung angesichts der suggestiven Wirkung, die das Wort in Canettis ›Hochzeit‹ gewinnt. Nur bedingt gilt dies allerdings für Horchs Frage „Sehen Sie, hören Sie, was werden Sie für Ihr Liebstes tun“, die den sukzessiven Zusammenbruch des Hauses leitmotivisch begleitet.<sup>37)</sup> Sie wirkt auf den Zuschauer nicht nur durch die Emphase, mit der sie gestellt wird, sondern auch durch die Signifikanz, die ihr für die Sinnkonstitution im Drama zukommt. Zunächst an die auf der Bühne Agierenden gerichtet, zielt sie in ihrer Wiederholung zunehmend auf das Publikum und gewinnt dabei jene magisch anmutende Kraft, die Canetti bei aller Sprachskepsis dem gesprochenen Wort immer wieder zugestanden hat.<sup>38)</sup> Im Zusammenspiel von Klang und Bedeutung entsteht beim Rezipienten idealiter jene „emotionale Reflexion“<sup>39)</sup> über das auf der Bühne inszenierte Geschehen, auf die hin das ganze Drama angelegt ist.

Die Erschütterung, die das Werk auslösen wollte und, wie die Rezeptionsgeschichte belegt, auch auszulösen vermochte, verdankt sich nicht allein den hier im

<sup>37)</sup> Der emphatische Charakter des Horchschen Satzes offenbart sich im Wechsel der Interpunktion – als der „Idealist“ Horch die Frage zum ersten Mal stellt, folgt auf die Aufforderungen „Sehen Sie“ und „Hören Sie“ jeweils ein Ausrufezeichen (CANETTI, *Hochzeit*, zit. Anm. 21, S. 62) – sowie in der Variation der Lautstärke (vgl. ebenda, S. 67, wo die Regieanweisung für Horchs Satz „leise“ lauter).

<sup>38)</sup> Vgl. dazu KNOLL, *System Canetti* (zit. Anm. 10), S. 151–155. – Zum Sprachverständnis Canettis vgl. auch MARTIN BOLLACHER, *Mundus liber. Zum Verhältnis von Sprache und Judentum bei Elias Canetti*, in: KASZYŃSKI, *Lesbarkeit der Welt* (zit. Anm. 6), S. 47–67.

<sup>39)</sup> KNOLL, *System Canetti* (zit. Anm. 10), S. 135.

Zusammenhang mit der Figurenrede beschriebenen dramaturgischen Verfahrensweisen. Provozierend wirken nicht nur die sprachlichen Ausdrucksmodi der Protagonisten, sondern auch die Radikalität, mit der in Canettis dramatischem Erstling die menschliche Kommunikationsfähigkeit in Frage gestellt wird. Die Bedeutung, die dem Wort als Konstituens des Bühnengeschehens zukommt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Sprache ihre Funktion als Medium sozialer Interaktion auf der Darstellungsebene preisgibt, daß die Figurenreden sich nicht zu wirklichen Dialogen verdichten, sondern als parallel verlaufende Monologe gestaltet sind. Dies wird dort besonders deutlich, wo das Problem des Sichverstehens explizit thematisiert wird. Daß Peter Hell in seinem nur durch kurze Repliken Anitas unterbrochenen Monolog immer wieder das ihn und seine Angebetete verbindende Verständnis beschwört, ändert nichts an der fundamentalen Unfähigkeit der beiden Figuren, einander zu begreifen. Auf Hells wortreich vorgebrachten Entwurf einer romantischen Liebesgemeinschaft antwortet Anita mit „Ja, ja“, mit kurzen stereotypen Bemerkungen wie „Warum nicht?“, „Glaub ich gern“; wenn der Brautwerber von seiner Geliebten eine Reinheit fordert, die nichts mit Seife zu tun habe, reagiert diese mit den Worten „Ich hab auch Seife“.<sup>40)</sup> In komischer Deutlichkeit offenbart sich hier der prekäre Charakter ihrer Beziehung. Was Hell sucht, ist nicht die Anita, die im Verlauf des Stücks jene Unanständigkeit an den Tag legt, die ihr Verehrer ihren Freundinnen unterstellt,<sup>41)</sup> sondern ein „Bild“, das er sich „vor die Seele zauberte“,<sup>42)</sup> den seiner Imagination entsprungenen Idealtypus einer zugleich jungfräulichen und mütterlichen Frau. Das letzte Bild des Vorspiels, in dem der Hausbesorger Kokosch seiner sterbenden Frau aus der Bibel vorliest, führt ebenfalls drastisch vor Augen, wie sehr es den Figuren in Canettis ›Hochzeit‹ an kommunikativer Kompetenz mangelt. Die flehentlichen Versuche der Sterbenden, sich ihrem Mann mitzuteilen („Du Mann! Ich muß Dir was sagen“, „Hör mich doch, Mann“) prallen ab an dem durch nichts zu unterbrechenden Lesefluß Kokoschs und enden mit der „wimmernd“ vorgebrachten Einsicht „Er laßt mich nicht reden“.<sup>43)</sup> Als die alte Kokosch ganz am Ende des Dramas doch noch die Gelegenheit erhält, sich zu artikulieren, lautet ihre Botschaft „Du, Mann, der Besen ist auf dem Boden. Den Besen hab ich auf dem Boden vergessen“.<sup>44)</sup>

Was Canettis ›Hochzeit‹ entwirft, ist gerade nicht das Ideal einer Gemeinschaft, die im kohäsionsstiftenden Ritual einer festlich begangenen Vermählung zur Einheit findet, sondern das Zerrbild einer Gesellschaft, die geprägt ist durch autistisch anmutende Vereinzelung, eine Gesellschaft von Egozentrikern, in der die Sprache die Akteure nicht mehr verbindet, sondern trennt. Verliert die Sprache auf der Ebene der dramatischen Darstellung ihre kommunikative Funktion, so dient sie

<sup>40)</sup> Vgl. CANETTI, Hochzeit (zit. Anm. 21), S. 17–20 passim.

<sup>41)</sup> Vgl. ebenda, S. 18.

<sup>42)</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>43)</sup> Vgl. ebenda, S. 24ff. passim.

<sup>44)</sup> Ebenda, S. 73.

doch auf der Ebene der Rezeption als Medium der Erkenntnis. Die Figurenrede entlarvt nicht nur die die jeweiligen Figuren bestimmenden Antriebskräfte, sondern, indem sie den Fokus auf die kollektive Unfähigkeit, sich zu verständigen, richtet, die zum Untergang der im Stück vor Augen geführten Gesellschaft führenden Mechanismen.

Die Irritation, die Canettis ›Hochzeit‹ beim Publikum der Uraufführung ausgelöst hat, eine Irritation, die in einen eigentlichen Theaterskandal mündete,<sup>45)</sup> ist sicher bedingt durch die Radikalität, mit der eine heillose Gesellschaft dargestellt wird, die hemmungslos ihren Trieben folgt. Die konsequente Negativität der Figuren, der Bruch sexueller und religiöser Tabus allein vermögen jedoch die Wirkung, die vom Stück ausgeht, nicht zu erklären. Canettis dramatischer Erstling provoziert nicht nur durch sein Thema, sondern auch durch eine formale Gestaltung, die, indem sie das auf der Bühne dargestellte monströse Geschehen der Lächerlichkeit preisgibt, scheinbar Inkompatibles zusammenführt. Die Modi der dramatischen Fiktion lassen den Zuschauer schwanken zwischen Grauen und Erheiterung, zwischen Fremdheit und Vertrautheit, zwischen Emotionalität und Rationalität. Wesentlichen Anteil an der durch das Drama generierten Wirkung hat die Sprache, deren zugleich realistischer und künstlicher Duktus, deren gleichermaßen auf intellektuelle und affektive Perzeption zielende Rhetorik das auf der Bühne inszenierte Skandalon für das Publikum nachvollziehbar werden läßt. Eine Identifikation mit den auf der Bühne Agierenden ist dabei genauso wenig möglich wie reflexive Distanz zum szenischen Geschehen. Die dem Zuschauer vor Augen geführten Bilder gehen nahe und wirken zugleich abweisend. Der als Groteske inszenierte Untergang, verkörpert in Figuren, die sich mit Fragmenten alltäglichen Sprachgebrauchs artikulierend und gleichzeitig auf Geheiß des Autors zu hölzernen Puppen erstarrend<sup>46)</sup>, menschliche und unmenschliche Züge tragen, bewirkt eine Erschütterung, die vom Bewußtsein genährt wird, daß das Dargestellte zwar einer artifiziellen Welt angehört, jedoch im Bereich des in der realen Welt Möglichen liegt. Die verstörende Nähe des Fremdartigen generiert die schreckliche Erkenntnis, daß die im Medium der dramatischen Fiktion imaginierte atomisierte Welt Teil der Wirklichkeitserfahrung sein oder werden könnte. Diese Erkenntnis nun ist nicht das Ergebnis eines intellektuellen Nachvollzugs der in der ›Hochzeit‹ enthaltenen Möglichkeiten der Sinnkonstitution, sie ist die Folge einer poetischen Strategie, die darauf zielt, den Schrecken sowohl in die emotionale als auch in die rationale Wahrnehmung des Rezipienten einzuschreiben.

<sup>45)</sup> Die Braunschweiger Uraufführung von ›Hochzeit‹ führte zu einer Strafanzeige „wegen Erregung geschlechtlichen Ärgernisses“ (Verstoß gegen § 183 StGB) und zu einer wesentlich in der ›Braunschweiger Zeitung‹ ausgetragenen Kontroverse, um den – nicht nur literarischen – Stellenwert von Canettis Drama, die so namhafte Autoren wie Theodor W. Adorno, Günter Grass oder Günter Eich zu Stellungnahmen veranlaßte (vgl. FETH, Canettis Dramen, zit. Anm. 9, S. 265–269).

<sup>46)</sup> Vgl. CANETTI, Hochzeit (zit. Anm. 21), S. 59.

## III.

Die hier skizzierte Wirkungsästhetik von Canettis früher Dramatik, die dem Affekt eine fundamentale Rolle bei der Ingangsetzung des vom literarischen Werk intendierten Erkenntnisprozesses zuweist, hat mit Brechts Konzept eines didaktischen Theaters der Moderne wenig gemein. Wenn die von Canetti selbst angebotenen Kategorien hinsichtlich der Wirkungsmechanismen seines Bühnenschaffens nur in begrenztem Maße Aufschluß bieten, wenn die von Brecht behauptete Dichotomie zwischen ‚aristotelischem‘ und ‚nichtaristotelischem‘ Drama allenfalls dazu dienen kann, die Spezifik von Canettis dramentheoretischem Ansatz deutlicher hervortreten zu lassen, ohne sie allerdings zu erklären, dann ist zu fragen, wo die Wurzeln der für die ›Hochzeit‹ konstitutiven wirkungsästhetischen Auffassung liegen. Canetti hat auf Aristophanes' Komödien, auf die Volksstücke Johann Nepomuk Nestroys, auf Georg Büchners ›Woyzeck‹, auf Karl Kraus' Technik des ‚akustischen Zitats‘, auf das japanische Kabukitheater als Inspirationsquellen seiner Dramatik hingewiesen,<sup>47)</sup> dabei jedoch dezidiert die Originalität der ›Hochzeit‹ und des ihr zugrundeliegenden poetologischen Fundaments behauptet. Die Forschung ist ihm darin gefolgt und hat es vernachlässigt, mögliche Bezüge zwischen Canettis frühen Dramen und den sich in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts manifestierenden literarischen Strömungen zu diskutieren. Daß der Verfasser der ›Hochzeit‹ sein dramaturgisches Konzept in einem Modell anthropologischer Konstanten verankert und es damit der Zeit enthebt, sollte nicht vergessen lassen, in welchem Maße auch Canettis Dramatik historisch bedingt ist. Nicht nur in motivischer Hinsicht – zu verweisen wäre hier beispielsweise auf die Kritik an einer als perversiert wahrgenommenen bürgerlichen Gesellschaft, auf die Thematisierung der Sexualität oder auf die Darstellung der Familie mit den ihr zugehörigen Interaktionsmustern und Konfliktsituationen –, sondern auch was die formale Gestaltung anbelangt, gibt es Gemeinsamkeiten zwischen Canettis theoretischen und praktischen Bemühungen um das Theater und Positionen, die der expressionistischen und postexpressionistischen Literatur der 1910er und 1920er Jahre zugeordnet worden sind. Es kann hier nicht darum gehen, das Netz möglicher Bezüge umfassend darzulegen. Inwiefern die Behandlung der Sprache und die satirische Denunziation der Protagonisten in Carl Sternheims ›Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben‹ dramaturgische Momente der ›Hochzeit‹ antizipieren, welche Bedeutung der zu Beginn dieses Jahrhunderts intensivierte Wahrnehmung, ‚primitiver‘ Kunst – zu denken wäre in diesem Zusammenhang an Carl Einsteins einleitenden Aufsatz zu ›Negerplastik‹ und die dadurch ausgelöste kunsttheoretische

<sup>47)</sup> Vgl. das mehrfach erwähnte Gespräch mit Manfred Durzak (CANETTI/DURZAK, *Akustische Maske und Maskensprung*, zit. Anm. 9). – Zur Bedeutung von Georg Büchners ›Woyzeck‹ für die Genese der ›Hochzeit‹ vgl. ELIAS CANETTI, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*, München und Wien 1985, S. 22–25.

<sup>48)</sup> CARL EINSTEIN, *Negerplastik*, in: DERS., *Werke*, Bd. 1: 1908–1918, hrsg. von ROLF-PETER BAACKE unter Mitarb. von JENS KWASNY, Berlin 1980, S. 245–377. Die Einführung enthält

Debatte<sup>48)</sup> – für die Genese des Konzepts der ‚akustischen Maske‘ bei Canetti zukommt, in welchem Verhältnis die ›Hochzeit‹ zu Repräsentanten eines grotesken Theaters wie Alfred Jarry mit ›Ubu Roi‹ (1896), Oskar Kokoschka mit ›Hiob‹ (1917) oder Yvan Goll mit ›Methusalem oder Der ewige Bürger‹ (1922) steht, all diese Fragen bedürfen einer Erörterung, die den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde.

Aus den mit Canettis Erstling korrespondierenden literarischen und poetologischen Positionen soll hier deshalb beispielhaft Yvan Goll herausgegriffen werden, der in seinen Äußerungen zur Wirkungsästhetik eines postexpressionistischen Dramas und in satirischen Bühnenwerken einen Entwurf modernen Theaterschaffens gestaltet, der bemerkenswerte Berührungspunkte mit Canettis Auffassung aufweist. Im Vorwort zu ›Methusalem oder Der ewige Bürger‹ steht die Überzeugung, die satirischen Mittel eines Aristophanes, eines Plautus, eines Molière hätten in der Moderne ausgedient, am Anfang einer Erörterung dramaturgischer Strategien, die eine dem Menschen des 20. Jahrhunderts adäquate Wirkung hervorrufen sollen. Was Yvan Goll fordert, ist ein Drama, das einerseits durch ‚Überrealismus‘ und andererseits durch ‚Alogik‘ gekennzeichnet ist. ‚Überrealismus‘ steht für ein Darstellungsprinzip, das nicht mehr heldenhafte Charaktere, sondern instinktgetriebene Menschen auf die Bühne bringt und diese mit Masken versieht, Masken, „grob, grotesk, wie die Gefühle, deren Ausdruck sie sind“. <sup>49)</sup> Die Realität, die „Natur“, die Goll im ›Manifest des Surrealismus‹ als Ausgangspunkt jeder schöpferischen Leistung bestimmt, <sup>50)</sup> soll im Drama nicht einfach nachgebildet, sondern durch bewußte Operationen modifiziert und auf die ihr inhärente Wahrheit hin transparent gemacht werden. Das Konzept einer ‚überrealistischen‘ Darstellungsweise, die jene „unwirklichste Wahrheit“ vermittelt, die das Drama enthalten soll, <sup>51)</sup> postuliert Goll auch im Vorwort zu den von ihm als „Überdramen“ bezeichneten ›Der Unsterblichen‹ und ›Der Ungestorbenen‹. <sup>52)</sup> Die Bühne erscheint als „Vergrößerungsglas“; die empirische Welt wird auf ihr nicht reproduziert, sondern bis zur Kenntlichkeit entstellt. Eine fundamentale Rolle kommt dabei der Maske zu, in

---

ein Kapitel „Maske und Verwandtes“, das Parallelen zu Canettis Bestimmung der Maske in ›Masse und Macht‹ aufweist (vgl. ELIAS CANETTI, *Masse und Macht*, Hamburg 1960, S. 428–433).

<sup>49)</sup> Vgl. IVAN GOLL, *Methusalem oder Der ewige Bürger. Ein satirisches Drama. Text und Materialien zur Interpretation* besorgt von REINHOLD GRIMM und VIKTOR ŽMEGAČ (= Komedia 12), Berlin 1966, S. 7.

<sup>50)</sup> Vgl. YVAN GOLL, *Dichtungen. Lyrik – Prosa – Drama*, hrsg. von CLAIRE GOLL, Darmstadt, Berlin, Neuwied a. R. 1960, S. 186f., bes. 186. Daß Goll sich in seinen kunsttheoretischen Ausführungen wiederholt der Begriffe ‚Überrealismus‘ beziehungsweise ‚Surrealismus‘ bedient, bedeutet nicht, daß seine Programmatik mit den von andern Surrealisten, insbesondere André Breton, vertretenen Positionen kongruent wäre. Goll grenzt sich im Gegenteil mit scharfen Worten von der „Fälschung des Surrealismus, die einige Ex-Dadas erfunden haben“, ab und wirft dem Kreis um Breton vor, er verwechsle Kunst mit Psychiatrie, wenn er „die ‚Allmacht des Traums‘ verkünde und „Freud zur neuen Muse“ stemple (S. 187).

<sup>51)</sup> GOLL, *Dichtungen* (zit. Anm. 50), S. 66.

<sup>52)</sup> Vgl. ebenda, S. 64ff.

der, so Goll, das eigentliche „Gesetz des Dramas“ liege. Die „physiognomischen Übertreibungen“, die die „Gesichter-Masken“ kennzeichneten, und die akustischen Verfremdungsstrategien, aus denen die „Maske der Stimme“ sich ergebe, die groteske Inszenierung einer monströsen Welt also, vermöge allein den heilsamen Schrecken auslösen, den Goll als Ziel künstlerischer Tätigkeit bestimmt:

Die Kunst, sofern sie erziehen, bessern oder sonst wirken will, muß den Alltagsmenschen erschlagen, ihn erschrecken, wie die Maske das Kind [...] Die Kunst soll den Menschen wieder zum Kind machen.

und

Der Mensch, der selbstgefällige, der nüchterne, soll wieder schreien lernen.<sup>53)</sup>

Die von Goll postulierte ‚Alogik‘ wiederum bezeichnet die Preisgabe eines kausal verknüpften, logisch erscheinenden Zusammenhangs, sowohl was die Handlung als auch was die Sprache anbelangt. Durch einen sprachlichen Gestus, der die den Alltagsdiskurs konstituierenden Phrasen isoliert, um sie anschließend auf eine Art und Weise neu zu kombinieren, die sie der Lächerlichkeit aussetzt, wird die Möglichkeit einer verbalen Kommunikation zwischen Menschen grundsätzlich hinterfragt.<sup>54)</sup> Die verbale Äußerung auf der Bühne dient nun dazu, die Substanzlosigkeit menschlicher Rede zu entlarven, zu zeigen, daß „der Mensch in seinem Alltag fast immer nur redet, um die Zunge, nicht um den Geist in Bewegung zu setzen“.<sup>55)</sup>

Ihre künstlerische Konkretisierung finden Golls dramentheoretische Postulate unter anderem in dessen „satirischem Drama“ ›Methusalem oder Der ewige Bürger‹. Die für Golls 1922 gedrucktes und 1924 in Berlin erstmals aufgeführtes Bühnenstück konstitutiven dramaturgischen Mittel, der Verzicht auf ein durch Kausalnexus verbundenes Handlungsgefüge, eine Figurenzeichnung, die die Akteure zu Karikaturen deformiert, Dialoge, die das Aneinander-Vorbeireden der Protagonisten sinnfällig werden lassen, stehen in Einklang mit Golls Entwurf eines grotesken Theaters der Moderne. Die Erscheinung der Figuren nimmt, wie im Fall von Felix Methusalem, dem Sohn des Hauses, der „statt eines Mundes ein kupfernes Schallrohr, statt der Nase einen Telephonhörer, statt Stirn und Hut eine Schreibmaschine“ aufweist,<sup>56)</sup> geradezu ungeheuerliche Züge an und verkörpert auf drastische Weise eine neuzeitliche Form theatralischer Maskenhaftigkeit. Auch deren Ausdrucksweise, die durch die Montage divergenter sprachlicher Floskeln charakterisiert ist,<sup>57)</sup> offenbart, indem sie den Verlust der Fähigkeit, sinnvoll mit-

<sup>53)</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>54)</sup> Vgl. ebenda.

<sup>55)</sup> GOLL, Methusalem (zit. Anm. 49), S. 7.

<sup>56)</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>57)</sup> Vgl. beispielsweise den ersten Dialog zwischen Methusalem und seiner Frau Amalie, der folgendermaßen beginnt: „M.: Nichts Neues. Die Welt wird so alt. A.: Das Leben ist schwer. M.: Gehupft wie gesprungen. A.: Gar kein Mördchen in der Zeitung? M.: Sieben Mark fünfzig! A.: Die Nudeln? M.: Pflanzenfett. A.: Wenn es doch Regenschirme aus Zelluloid gäbe. M.: Gibr es Gulasch?“ (Ebenda, S. 11).



einander zu kommunizieren, denunziert, die Nähe zu Golls Kritik an einer mechanistischen, zu Phrasen geronnenen Sprache.

Wenn Yvan Goll im Rückgriff auf Guillaume Apollinaire die Realität als Basis der Kunst reklamiert und daraus das Konzept eines dramatischen Sprechens entwickelt, das sich aus Versatzstücken alltäglicher verbaler Kommunikation zusammensetzt<sup>58)</sup>, wird die Nähe zu Canettis Position evident; wenn er die „Alogik“, den Verzicht auf sinnvollen Zusammenhang in der Ausdrucksweise der Figuren, fordert<sup>59)</sup> und in ›Methusalem oder Der ewige Bürger‹ dramatisch umsetzt, nimmt er das für die ›Hochzeit‹ kennzeichnende Aneinander-Vorbeireden der Akteure vorweg. Der Rekurs auf die Maske, die zunächst als visuelles Phänomen benannt wird, deren akustischer Charakter Goll jedoch bewußt ist, und die ihr zugeschriebene Bedeutung erinnern an Canettis ‚akustische Maske‘, Golls Postulat einer Bühne, die als „Vergrößerungsglas“ der außerhalb der Szene herrschenden faktischen Welt diene, weist voraus auf Canettis Strategie der ‚präzisen Übertreibung‘, der Ruf schließlich nach einem gleichzeitig distanzierenden und schockierenden Theater, das Bewußtseinsveränderungen erzeuge, indem es sein Publikum dem größtmöglichen Schrecken aussetze, steht in Einklang mit der Affekt und Intellekt umfassenden Wirkungsästhetik in ›Hochzeit‹<sup>60)</sup>. Ohne daß unmittelbare intertextuelle Bezüge zwischen Canettis und Golls Dramatik behauptet worden wären, dürfte damit sichtbar geworden sein, daß Canettis Bühnenschaffen nicht im literarhistorischen Nirgendwo anzusiedeln ist, sondern daß es eingebunden bleibt in die gattungsgeschichtlichen Entwicklungen und die in der künstlerischen Produktion sich manifestierenden Diskurse seiner Zeit. Was Canettis ›Hochzeit‹ mit Golls ›Methusalem oder Der ewige Bürger‹ verbindet, ist mehr als die Präsenz eines sprechenden Papageis.<sup>61)</sup> Der Verzicht auf eine in sich geschlossene Handlung, die Marionettenhaftigkeit der Figuren, eine auf Fragmente von Alltagssprache rekurrierende Redeweise, aber auch die konsequente Negativität der Protagonisten, die Selbstverständlichkeit, mit der Abnormalität, Perversion als genuin menschliches Verhaltensmuster auf der Bühne inszeniert werden, belegen Canettis Nähe zu Positionen wie sie Goll vertritt.

Manches, was in bezug auf die ›Hochzeit‹ festgehalten werden konnte, ist nicht nur für Canettis frühes Bühnenwerk signifikant, sondern kennzeichnet moderne Dramatik überhaupt. Der knappe Blick auf zentrale dramaturgische Begriffe in Yvan Golls kunsttheoretischer Programmatik sowie auf sein Stück ›Methusalem oder Der ewige Bürger‹ ermöglichen jedoch eine präzisere literarhistorische Ver-

<sup>58)</sup> GOLL, Dichtungen (zit. Anm. 50), S. 186.

<sup>59)</sup> Vgl. ebenda, S. 85.

<sup>60)</sup> Vgl. dazu das Vorwort zu den beiden „Überdramen“ ›Die Unsterblichen‹ in: GOLL, Dichtungen (zit. Anm. 50), S. 64ff.

<sup>61)</sup> Wie in ›Hochzeit‹ gehört auch in ›Methusalem oder Der ewige Bürger‹ ein Papagei zu den im Stück Auftretenden. Dasselbe gilt für Oskar Kokoschkas groteskes Drama ›Hiob‹, wo dem Papagei als Verkörperung sinnentleerten Sprechens und als Ausstattungsobjekt des (klein-)bürgerlichen Haushalts ebenfalls Bedeutung zukommt.

ortung von Canettis dramatischem Erstling. Deformation als Stilprinzip, das dazu dient, das vor Augen Geführte der Lächerlichkeit preiszugeben, die monströse Darstellung einer pervertierten Welt auf der Szene mit dem Ziel zu schockieren, durch eine auf affektive Perzeption ausgerichtete Strategie das Publikum aufzurütteln und es so zum Nachdenken zu bewegen, sind dramaturgische Mittel, die zum Repertoire des grotesken Theaters gehören.<sup>62)</sup> Bezüge zu Aristoteles' Tragödientheorie herstellen zu wollen, wie dies getan wurde, erweist sich so gesehen als wenig erhellend.<sup>63)</sup> Canettis Drama steht, auch wenn es mit dem Untergang der Protagonisten endet, so wenig in der Tradition der aristotelischen Tragödie wie es das Brechtsche epische Theater antizipiert. Die „Erschütterung“, der „Schrecken“, das „Grauen“, die Canetti als dem Drama inhärent bezeichnet hat, bewirkt sein erstes Bühnenstück durch Stilmittel, deren sich nicht wenige Dramatiker des frühen 20. Jahrhunderts bedienen, aus der Einsicht heraus, daß „die Monotonie und die Dummheit der Menschen so enorm sind, daß man ihnen nur mit Enormitäten beikommen kann“.<sup>64)</sup> Die ›Hochzeit‹ ist, ungeachtet ihres tödlichen Ausganges, keine Tragödie, so wenig wie sie, obwohl sie sich komödiantischer Elemente bedient, als Komödie bezeichnet werden kann. In ihrer drastischen Verknüpfung des scheinbar nicht Vereinbaren entpuppt sie sich als Groteske – eine Groteske allerdings, die je mehr sie ihrem Ende zuläuft, immer weniger zum Lachen reizt.

<sup>62)</sup> Zur literarischen Bestimmung des Grotesken im modernen Drama vgl. die immer noch lesenswerte Arbeit von ARNOLD HEIDSIECK, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart [u. a.] 1969. – Hinweise auf neuere Literatur finden sich in ROLF HAASER/GÜNTER OESTERLE, ›Grotesk‹ sowie RETO SORG, ›Groteske‹, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von KLAUS WEIMAR (gem. mit HARALD FRICKE, KLAUS GRUBMÜLLER und JAN-DIRK MÜLLER). Bd. 1: A–G, Berlin und New York 1997, S. 745–751. – Obwohl er den Begriff des ›Grotesken‹ im Titel trägt, widmet sich der Aufsatz von ROBIN MAEKELBERGH, *Elias Canettis Dramen: Eine Landschaft des Grotesken*, in: *Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift des Belgischen Germanistenverbandes* 27 (1988), S. 31–45, nicht eigentlich dem Verhältnis von Canettis Bühnenwerken zur Tradition des grotesken Theaters. Die nur punktuelle Verwendung von Termini wie ›Absurdität‹ oder ›grotesk‹ im Rahmen eines Beitrags, der durch die Unschärfe der Argumentation auffällt, trägt nicht bei zu einem besseren Verständnis der auf die Genese der ›Hochzeit‹ einwirkenden Diskurse.

<sup>63)</sup> Vgl. CANETTI/DURZAK, *Akustische Maske und Maskensprung* (zit. Anm. 9), S. 28, wo Durzak einen Zusammenhang zwischen Canettis Begriff der ›Umkehrung‹ und Aristoteles' Begriff der ›Peripetie‹ herzustellen versucht. – Noch problematischer ist der Versuch, die intendierte Wirkung von Canettis Dramatik als „Katharsis im aristotelischen Sinne“ zu deuten (vgl. MAEKELBERGH, *Landschaft des Grotesken*, zit. Anm. 62, S. 32).

<sup>64)</sup> GOLL, *Dichtungen* (zit. Anm. 50), S. 65.